9475

Bibl. Jag.

IV

9475 IV

9475

S. J. Wickham

10 Letters

26 IV 1938

1-4

Berton

26/IV 1938 Prawo. O. Lukera S. T. /Przemija

Nie tyle to powtarzał tego, co napisałem w Tyg. Powsz. N.... o Brzozowskim mistrzu Łuke na tle obrazów wystawie w Zachęcie. ... Obrazy (artysty malarza) a raczej teorie tego artysty wolno nie rozumieć zobaczyć pojawienie się nowego kierunku we współczesnym malarstwie naturalizmu do ostatnio poniższych (tego lubiła z Bpsu) są to ostatnie przejawy zanika. Trzeba odróżnić (opowiadających i szyjących) i dalej tylko wstępne [illegible] do kwestii [illegible] Na tem tle [illegible] Brzozowskiego [illegible] epoce [illegible] przejścia i przeobrażenia. Łuke jest [illegible] na nie przyjmującej wyraźnie [illegible] tego, co nie jest, tylko ostatniego podrzędnego [illegible] malarstwa. W obrębie wielkich potrafi [illegible] ale [illegible] [illegible] [illegible]

i ... istotny jeme w swym przejawie i przedmiocie
pojęciu wynik samego końca jako dzieła, samego w
sobie. Do tych do zjawisk w obrębie medium zwiemy
twórczości P. Linkego. Określiłem genezę jako
zespół czynników w ich maksymalnych
napięciach 1) talent czyli techniczne zdolności czy-
sto artystycznego, czy też przekazania artystycznym
życiowemu jako dziełu (materiały) jej
przetworzenie według pewnej koncepcji życie komplekse
dla wyniesienia jakiejś uczuciowej i idejowej bezpośrednio lub
symbolicznie); następnie 2) siła oddziaływania jednostki wrażliwej
jako dzieła w abstrakcji jakby od jej przeżycia 3) bogactwo wyżej
wartości uczuć i idei, skumulowanych w tej pokaźnej!
tego uczucia jedności, będącego podstawą wielkiej
twórczości, a w niepośredniej artystycznej, w postaci
bezpośredniej, jako jedności kompozycyjnej dzieła prze-
dziwnej. Szkoły, szkoły we właściwym znaczeniu
jego konstrukcji (tworzenie przez formy - pewnym
konstrukcji) [illegible] znych lub ro[illegible]ych:
kolor, dźwięk, [illegible] i znaczeń słów (poezja)
i tych elementów [illegible] działania osób (ruchu) dowolnego, skomponowanego odpowiednio
działający samy przez bezpośrednio [illegible] tkanki ciała, konstrukcje
(muzyka) rzeczy (materiału) i [illegible] tkanki życiowe: uczucia
napięcia dynamicznych i kierunkowych w całości dzieła.)
3) Jedno napięcie psychiczne osobowości przejawiającej w danym
wytworze, który musi dać psychiczny element zawierać:
wyjście się w nieznane i nieprzeczuwane, we wszystkich
możliwych dziedzinach od czysto-artystycznych, społecznych, o
ludzkich.
4) Istnieć czystego rozwoju, nie [illegible] się w rdzeniu
pozycjach [illegible] przy zużytkowaniu
masowej produkcji dzieł tego samego
tylko czyste dążenie do nowym treściom
(myśl, nowych formom w których nowe
lub nowem „nadzieniem" rzeczywistości

tłumaczenie 26/27/IV Pivot 6
w malarstwie
Jedność
Jedność
Jedność

niem, nadającem różnorodność zabarwień jaskrawych
i napięć postcepolinym czyścom całej kompozycji. Kiedy
oglądałem pierwszy raz dzieła Liuka brakło mi jeno tego elementu
— nie niedrobiazgu gdyż jeno rzuć można w tym kierunku,
ale precyzyjnego jakiegoś olbrzymiego moralizmu, tkwiącego potencjalnie
w rzeczach już dokonanych. Dziś, po 2 latach obserwacji mojej
tego niezwykłego zjawiska jakiem jest jego twórczość, mogę stwierdzić,
że precyzyjne to okrzesanie nie zupełnie słuszne. Oczyszczenie wskutek
wewnętrznych przeżyć a nadewszystko wskutek bratniego dotknięcia do życia
przez twórczość L. mierzy zabarwienia (poprzez) oklapnięte. Ale na mnie
mimo wielokrotne studyowanie tekstów i konieczności pozna-
nia w prawie wszystkich (czystych) pierwszych pochodzi, L. nie zawiódł
moich oczekiwań, a nawet („odkrycie" jakby „rozkwitnął" poeta)
Liuke zaczyna mimowolnie, nieprogramowo, przechodzić powoli
(w niektórych moich pracach) (a nawet wbrew pewnym swoim teoretycznym założeniom)
od formy użytej jako wyraz pewnej treści, do niemal czystej
Formy, co skonstatowałem nie tylko ja, ale wiele osób zo-
stających się naprzeciw (a nie dot. już wszystkie nasze kryteria)
na malowidle, między innemi prof. T. Kotarbiński i znany
historyk sztuki tej miary co pp. Tadeuszkowscy (literat i
art. malarka) z Paryża. Gdyby Liuke mógł kiedyś w dalszym rozwoju zamienić to co stanowi obecnie istotę jego twórczości,
tj. tym pewnych mimo spotęgowanych (podpuszczonych zresztą
nieświadomy niebezpieczny wpływ) Klimy, poczuciem Tajemnicy
Konstrukcji przy (tem) stałem (zaistniałem) opanowaniu
artystycznych środków (rysunku, kompozycji, dobrego, drobiazgowego opra-
cowania każdego centymetra niemal obrazu, operowania kolorami i
kolorami i technicznych czysto niesamowitych trików itp).
stałby się zjawiskiem niebywałem w sferze współczesnej
Wielkiej Sztuki i Formalnej, na samym styku przepaści ry-
czerpania, do której ona, w rezultacie z zanikiem osobowości,
wypotrzebowania wszelkich środków, perwersji (operowania mi-
nimalnemi jako dotychczas środkami dla stworzenia czystej kon-
struktji formalnej) zbliżowania i absolutnego „wieczności
formy" stoczyć się musi. Zobaczymy co będzie. Na mnie
skomplikowanej treści, że Liuke rozwija się w pełni swojej w
sferze racjej nieortystycznej, wyrazu treści czysto i przekonywa-
jącym tem potęguje się w niektórych jego dziełach do
nieludzkiej wprost potęgi. Ostatnia seria dzieł Liuke

[illegible] jest problemu wspólnej rozpoznawczej doświadczeń
Sztuki Rozpoznania i Art Świętego Ducha, gdzie [illegible]
[illegible] "w celu Studium Teoretycznych" [illegible]
[illegible] jest tego dowodem. Za każdym razem gdy oglądałem [illegible]
że jego [illegible] potrzeby odtwarzania [illegible] myślałem że
[illegible] że niemożliwe jest [illegible] nowego w tym
[illegible], że myślę jest [illegible] że nie mam do [illegible]
że nie dalej [illegible] nie mogę, że nie rozumiem. Z prawa [illegible]
[illegible] niespodzianka: [illegible] w [illegible] sztuce [illegible]
[illegible] techniki obiektywno-aparatowej [illegible] [illegible]
[illegible] zawsze nowemi wytworami swej [illegible]
[illegible] [illegible] znanej, a jednocześnie trzymanej na [illegible]
[illegible] tym miary ludzka nad [illegible]
[illegible] w [illegible] zrealizowanej [illegible]
[illegible] znany dotychczas, a [illegible] jednoczesnem
trzymaniem jej za pomocą [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]

3125

S. I. Witkiewicz

O istocie malarstwa

Mimo, że okres wyraźnego naturalizmu w malarstwie trwał [illegible] dość krótko w stosunku do całego istnienia tej sztuki, mniejszość ludzi dzisiaj, a w szczególności u nas, mniema, że istota malarstwa jest jak najdokładniejsze odtworzenie świata zewnętrznego. Co najgorzej, [illegible] dodaje się do tej teorii mniemanie, że [illegible] świat zewnętrzny jako taki, odtworzony [illegible] fotograficzną dokładnością, tylko o odbicie jego przepuszczone przez indywidualność danego odtwórcy: jest to formułka Emila Zoli: l'art c'est la nature vu à travers le tempérament. Dotyczą się do tego teorie upatrujące istotę sztuki w odtworzeniu czy spostrzeganiu nastroju, przeżycie jeśli chodzi o pejzaż, istoty danego przedmiotu i jego charakterowego wyrazu, jeśli rozpatruje się portret, lub obu tych elementów, jakich ile mamy do czynienia z przedstawieniem tych życiowych: rodzajowych, historycznych, lub mających za przedmiot świat bajeczny, nie istniejący w naturze, świat czysto fantazji. Wszystko to jest prawdą, ale nie dotyczy malarstwa jako sztuki, tylko pewnej jego nieistotnej odmiany naturalistycznej, która rozwinęła się na powyższe działy: od martwej fotografii zewnętrznego świata, aż do psychol-

poprzez różne nastrojowe [illegible] interpretacje rzeczywistości realnej, czy zmyślonej. [illegible]. Czem jest malarstwo jako sztuka, gdzie są jego granice w tem znaczeniu, jak odróżnić dzieło sztuki w [illegible], od tego, co niem, mimo pewnych [illegible] podobieństw z naturalistycznemi objawami, nie jest, mało kto dziś nie naprawdę.

Otóż cechy każdej sztuki jest to, że dzieła jej stanowią pewnego rodzaju konstrukcje formalne, które w materiale od wypełniających treści, a raczej poprzez te treści właśnie, jako konieczne elementy całości, nadające poszczególnym częściom specjalne charaktery, działają na widza lub słuchacza bezpośrednio samą swą konstrukcyjnością. Malarstwo nie stanowi tu wyjątku. Zasada ta bliżej wyjaśnię. W każdym istniejącym realnie od nas samych zależnym, a skończonym na zewnątrz materjalnych granicach, możemy wyróżnić jego formę i jego treść: Polega ona na czaso-przestrzennej strukturze bytowania w czasie i że jest w pewien sposób ograniczone z wyjątkiem elementów zupełnie prostych, które też albo są przestrzenne jako ich formy, lub trwają jako dążności, nie [illegible] pewnego elementu przestrzennego, jest rozkładalne na części, stanowiące pewne całości mniej lub więcej strukturalne.

Ta strukturalność, to składanie się z części. 3
stanowiących całość jest ogólną zasadą całego
istnienia i struktur nie stanowi tu wyjątku.
Odnotowanym, bezpośrednim, w przeżywaniu do
pojęciowego, wyrazem tego zasadniczego prawa
istnienia. Sami jesteśmy takimi jednościa-
mi w wielości, które do pojęcia nie jest żadną
metodyczną drogą, jako ogólną naszą na
pojęcia takie jak struktura, konstrukcja, ar-
chitektonika, całość, organizacja, [illegible] i organi-
zacja. Jesteśmy takimi jednościami (takimi jednościami w wielości) w strukturze
naszej osobowości, od środka, w konstrukcji naszych
przeżyć, opartego przeżywanie naszego ciała,
a podnie w konstrukcji tegoż ciała zorga-
nizowanego od zewnątrz, obiektywnie jako organi-
zmu, którego wewnętrzna jedność ludzkiej i funkcji
uposteciowana jest w zewnętrznej formie.
Według mnie struktura prawdziwa jest [illegible]
właśnie zobiektywizowanym przez nasz twórczość
wyrazem tej jedności osobowości, który nazwałem, w prze-
ciwieństwie do różnych określonych uczuć życio-
wych miłości, gniewu, zazdrości i tym podobnych
uczuciem medytacyjnym, dlatego, że w różnych
swoich dalszych rozwinięciach jest przeżywaniem
bezpośrednim Tajemnicy Istnienia, który w
konstrukcjach tych uczuć wyraża religia w postaci
kultów i obrzędów, a z/który pojęciowo waloryzuje
filozofia i w dziejowych swych porażkach
zupełnie sprzecznych i dowolnych objawach
zdaje się zbliżać do [illegible] rozwiązania ostatecznego.
Przy sposobności muszę nadmienić, że brak

zainteresowania się filozoficzną problematyką Sz. Sz.
Sławomir Kardynał Nady naszej indolencji, przez
co upada owa umysłowo zaostrzający syn-
kości, tracący przytem nieobliczalne wartości przeży-
wanych z przeżywaniem problemów, będą-
cych przedmiotem filozofji, czyli naszej Ontologji,
t.j. nauki o bycie w całości. Żadne częściowe bycie
bierze z punktu widzenia nauk poszczegól-
nych nigdy w stanie nam zastąpić jego bycia
całościowego, nawet z pozornie specjalnych sta-
nowisk, mających swe źródło w jego dwoistej
strukturze: zawsze jest jednak czymś innym osobowy
sam dla siebie od świata istniejący i resztą
świata, rozkładający się na podobne nam strony
i materję martwą. Na tem polega ograniczo-
na ilość rozmyślań związanych z tym odmien-
nemi problemami, zależnie od tego czy akcen-
tujemy bardziej psychikę tego strony, czy oto-
czenie dookolny, który sam się bez skutku bez
reszty opisać nam fizyka. (w swych terminach)
Na naszej psychofizycznej strukturze polega to, że możemy tę jedność naszej osobowości
bezpośrednio dane zobjektywizować w
konstrukcjach formalnych, działających na
nas samych, ich konstruktywność, a nie
treści przeżyć ujęte. To sprawia, iż tego rodzaju
nego poznania, a (wyraźniej) nie przeżywanie treści my-
ślowych, uprzytamniających sobie konstrukcji jako takich, jakoto
cowej publiczności, do czego przyczynia się (naszej)
przemiana nieformalne nastawienie do rzeczy, które myślimy:

Tak więc istoty malarstwa (jako sztuki) nie będzie przedstawianie świata jako dotkniętego, realnego czy fantastycznego i jego różne formalne ujmowanie, jako sama forma tego ujęcia, konstrukcja obrazu w oprawionej ramie, w przeciwieństwie do dekoracyjnego zapełnienia danej płaszczyzny, która mimo pewnej wewnętrznej równowagi, może być tylko konstruktywnością potencjalną.

Przedewszystkiem więc istotą dla malarstwa będzie kompozycja obrazu, ale nie polegająca na zapełnieniu poszczególnych części [illegible] harmonizowanemi, przez powtarzanie się, równoległości i symetrje, formami czysto ilościowemi, jako kompozycja w znaczeniu ogólnej konstrukcji, powodującej w wyobraźni artysty obraz, w jednym aktcie twórczym, i rozkładającej się następnie na poszczególne formy, które z niej dopiero w toku procesu tworzenia, przywracającego czystości wybuch pierwotny całości, powodują. To jest zadnicza różnica między dekoracją, a kompozycją, czyli jak to nazwałem czystą formą malarską, która to istności bywają często ze sobą mięszane. Mimo że malarstwo wyodrębnia się od akompanjamentu dekoracji, podobnie jak muzyka oddzieliła się od akompanjamentu tańca, między jedną istnością a drugą są przepaści różnic, które zaznaczają się w samym rezultacie procesu twórczego i dalej odnajdują się w samem wykonaniu dzieła i w jego charakterze ostatecznym.

Czysta forma, czyli konstrukcja obrazu, to chodziło o to, aby okreslić jaką rolę, nawet w dziełach prawdziwej sztuki odegrywają przedstawione w nich przedmioty świata rzeczywistego, rzeczy same w sobie i zdjęte z ich sceny, posiadają swoje całościowe znaczenie, jak to jest np. w obrazach historycznych i rodzajowych. Jeśli czysta forma jest rzeczą główną, do której czyli jej mają wszystkie inne od samej konstrukcji, zwracają uwagę na świat rzeczywisty jako taki. Czyste malarstwo powinno być więc pozbawione konstrukcji zupełnie abstrakcyjnych kształtów, pozbawionych najdalszego podobieństwa do przedmiotów rzeczywistych, do czego prawie że doszło w dziełach przedstawicieli niektórych ostatnich szkół. Ale w takim razie musielibyśmy wykluczyć z malarstwa jako sztuki nie tylko dzieła okresu naturalizmu, począwszy od renesansu poprzez holenderskich późnego XVIII do niemieckich XIX w., ale wszystkich prymitywów począwszy od bizantyjskich mozaik aż do Odrodzenia, a współcześnie całe malarstwo impresjonistami a dalej nowoczesne z Gauguinem, Cézannem, Van Goghiem a nawet pewne obrazy Picassa i zostałyby one w konsekwencji, tylko obrazy ostatnich abstrakcjonistów, którzy niekiedy zadowalniają się podziałem obrazu na dwie części, różniące się od siebie zabarwieniem. Jest to niepowinność. Przedewszystkiem miejsca kształtów zupełnie

abstrakcyjnych, ~~które~~ Kóreby nie naprowadzały nas na jakieś dalekie choćby asocjacje z rzeczami świata poza nami. Nawet podział na dwie części przypomni nam ścianę, czy pudełko, poziomo biegnąca horyzont, kółko Kulę i tak dalej: Jesteśmy tak przyjęci wyobrażnią przestrzenną, że najlżejsze odstępstwo od czysto geometrycznych kontrastów, czy jakieś nieśmiałe zabarwienie idealnie równoległościenia przedmiotowe. Ale nawet gdyby czysta abstrakcja od świata rzeczy była możliwa, to nie o to tu wcale chodzi. Przedewszystkiem byłyby one ograniczeni do Kombinacji kontrastów bardzo regularnych i prostych - bo już lekkie tylko skomplikowanie linii czy form obudziłoby w nas napewno przedmiotowe, według których interpretowalibyśmy owe ~~[illegible]~~ abstrakcyjne formy. Unikanie programowe wielkiego podobieństwa czyli kompozycji do rzeczy, stworzyło zubożyło nieskończenie możliwości kompozycyjne i doprowadziło do bezdusznej kombinatoryki: kontrastów nie mających ~~[illegible]~~ wspólnego z naturalnym wybuchem kompozycyjnym w chwili natchnienia. Jest to niepotrzebne i nienaturalne, chyba u nadtwórców szczęśliwych abstrakcjonistów, którzy do prostoty doszli jako do ostatniej perwersji: Porównując zjawiska te w sferze muzyki byłoby to tak jakby ktoś brząc na instrumencie, chciał zrezygnować z muzyki, bo jest ona wielkiej niedoskonałości i

uderzał 2 lub 3 tony w dalekich pozobie 8
odstępach i twierdził, że to jest abstrakcyjny
autor czystej muzyki w porównaniu do pełnych
wyrazowej uczuciowości utworów Chopena,
uczuciowości, która faktycznej, nie czysto-muzycznej
ich interpretacji, można uczynić jedynie trzecią
danego sposobu ich wykonania. Są bowiem
utwory muzyczne, które mogą być dwojako
interpretowane: muzycznie-konstruktywnie,
do pewnego stopnia na zimno i czysto-uczuciowo-
bezbechowo jak to nazywam, według intencji
tu przemnie Klaua „Wyjącego psa", który
(ja) wczuwa się samą emocjonalną wartością
tonu, pochodzącego z czystej linii od krzyku
bólu, rozkoszy, niemającej zachwytu. Ale
mimo, że ona na tem podłożu wyrasta,
że to podłoże właśnie nadaje rysunek i cha-
rakter tym czysto muzycznym tematom jakoteż ich dy-
namiczne napięcia i wpływa na takty lub inne
ich harmonizacje. Trzeci uczuciowy nie jest
w muzyce do wyeliminowania, bo jest on
zasadniczym momentem czysto artystycznego
natchnienia - inaczej musiałbym do cy-
klicznia z zimną, artystyczno-intelektualną
Kombinatoryką tonów, do której faktycznie
niektórzy autorzy muzyczni na tle wiena-
deńskiego wyzyskują wszystkich środków działania dochodzą.
(pozornie i interesująco)
Ich utwory są analitycznie na papierze mu-
zycznym, ale znajdują się na pracach jako

muzycznej realizowalności, tzn. może być zawsze wykonane, ale nie jest jasno jak i czy kiedy naprawdę słyszane – komplikacja ich może przerosnąć zdolność (muzyczne) ich ogarnięcia przez normalne ucho ludzkie. Drugim krańcem w którym wpada dzisiejsza sztuka jest sztuczna nadprodukcja i monstrualność, a mianowicie w [illegible] muzyce. Widzimy, że podobne stosunki panują w obu tych sferach: mamy z jednej strony podkład rytmiczny, na którym jest przykry z przybranymi zasadzie konstrukcje dźwięków z tematycznych i harmonizowanych, konstrukcje tonalne, przy czym zauważyć trzeba, że dźwięki te (przy) każdej element przestrzenny są z dźwięków (tworzy) wyjęte z całości naszych przeżyć cielesnych i wyobraźni wzrokowej, powstają wtedy kompozycje czysto formalne, których części mogą być mniej lub bardziej podobne do rzeczy i stosunków żywych. Co nadaje im, razem z cielesnym poruszeniem naszej organizacji to co nazwałem napięciem kierunkowym (poszczególnych) tych kompozycyjnych. To jest istotne znaczenie przedmiotów przedstawionych na obrazach, a nie one same jako takie. Podobnie jest w muzyce gdy one nie do wyeliminowania – bez bezpośredniości powstania kompozycji na te poruszenia naszego ciała, które jeśli istotnie są na znaczenie w rzeźbie i na te przeżycia naszej wyobraźni przedmiotowości, mają tu

musiałoby rejść do ramy czysto-geometrycznej kombinatoryki, o bardzo nieoczekiwanym inwentarzu form czystych kompozycji. Tak więc formalne (to jest istotne) rozumienie malarstwa nie implikuje wcale programowej eliminacji przedmiotów na obrazach jako dzieł sztuki, w przeciwieństwie do imitacji czy interpretacji indywidualnej natury. Przeciwnie przedmioty (wyobrażone) muszą być wpleciane w konstruktywne całości czysto-artystyczne czyli formalne, bo inaczej zaburzyłyby je niepotrzebnie do nałożenia kierunkowych ich czystości. Wtedy jest bowiem nieznane jaki jest kierunek (kompozycyjnej) danej masy, skąd liczymy jej początek a gdzie wyobrażamy sobie jej koniec. Bardzo małe zmiany (jakiejś czystości obrazu) zamazujące właściwie jej wielkość mogą z danej konstrukcji uczynić całkiem coś innego, do tamtej niepodobnego. N.p. w jakiejś partii kontrastującej z punktu widzenia rozczłonkowania, ale ważnej dla całości, może dodanie (w dowolnym miejscu) coś w rodzaju oka choćby jeden ciemny punkt, lub zaakcentowanie jakiejś jej wydatniejszej części jako opoki, co zarem czyni ją trochy podobną do jakiejś zwierzęcia, może przez nadanie jej (tego co nazwaliśmy (właśnie) nałożeniem kierunkowemu, zwierzęcia

całkowicie jej charakter, a przez to wpływ 11
zasadniczo na wrażenie odczucia. 15
Obcowanie Obcowanie w procesie twórczym nie,
mamy tu zadania [illegible] funkcji [illegible]
[illegible] nie powstaje [illegible] nie przypominające nic abstrakcyjne kształty,
które następnie były upodobniane do jakichś
rzeczy lub stworów przez odpowiednie dodatki,
chociaż i ten wypadek nie jest niemożliwy
i kompozycja może ulepszona w
czasie jej wykonywania. Przeważnie jednak
[illegible] kompozycja powstaje odrazu w
swych ogólnych zarysach i rozwija się
następnie na poszczególne masy wraz z
ich odpowiednimi napięciami. Chodzi
teraz o to jaki charakter muszą mieć my-
obrazy
przedmioty aby spełniały tę czysto artystyczną
funkcję. Jedynie zasadniczą naszej świa-
domości jest to, że dwa różne wrażenia
czy jakiekolwiek tkwią nie mogą istnieć
w niej jednocześnie i równo
czesność, w jednym wycinku naszego
trwania, tak jak to jest możliwe w prze-
strzeni. Jest to właściwość trwania, które
nazywamy jego jednowymiarowością.
Jedynie cielesna przestrzenność naszej jaźni
powoduje to, że ciąg naszej świadomości nie
jest cienką nitką, jako taka może być przy-
równany do przestrzennego trójwymiarowego
[illegible] walca o [illegible] kontrastach, w środku

6 II 1908

Którego przebiega owa nitka centralna, to jest serja treści znajdujących się jako takie w świadomości, bydących jej aktualnym wypełnieniem, znajdujących się w jej ruchomem w czasie centrum. Zawsze jest tło mniejsze, do którego należy stale wplótsta świadomość naszego ciała jak i cała przestrzeń, obok innych według teorji Cornelíusa jako pewien wpływ, pewne zabarwienie, które nadaje ono naszym treściom jako takim świadomym centralnym. Mimo to dwa wrażenia centralne nie mogą się pokrywać. Ta depresja potrzebna bywa, aby wydobyć czemu realistycznie odtwarzane na obrazie przedmioty mogą zachować swoje realistyczne oddzielenie; i tu występuje kwestja tego, co nazwałem ujęciem formy w dziele sztuki: malarskiej t.j. pewnego składu na całej

przestrzeni obrazu traktowania form
cyściowych, które mylnie określane było
mianem techniki. Ta nazwa określenia po-
winna być ograniczona do czysto-technicznych
środków artysty, a więc do tego czy maluje
olejem czy wodą, lub pastelem, czy używa
pendli czy szpachli tj. czy kiepowania, lub
własnych palców, czy [illegible] posługuje się
gruntem gładkim, czy absorbującym. Oczy-
wiście technika w tem ograniczonem zna-
czeniu jest [do pewnego stopnia] związana z tem co nazwaliśmy
ujęciem formy, bo dla pewnego ujęcia
formy może odpowiadać [illegible] jedna
technika lub grupa. Ale pojęcia te nie są
bynajmniej jednoznaczne. Ujęcie formy
musi być do pewnego stopnia na obrazie
jednolicone, bo jeśli na jednym jego ko-
ńcu będziemy mieli formy zrobione
np. z akcentowaniem ich trójwymiarowości
wypukłości i modelacji, na drugim [za] płaską
stylizacją dekoracyjną, na trzecim abstrak-
cyjne byty kubistyczne, a na czwartym
impresjonistyczne punkty, lub wężyki, z
których będą zrobione poszczególne wijkie
plamy kolorów, to jedność wrażenia odbiorcy
się nieuniknienie. Tego rodzaju eksperymenty
operowali tak zwani surrealiści, posuwając
[illegible] do ostatnich granic te różnorodności
ujęcia formy, które są wymagane dla odda-
nia różnorodności [charakterów] materii w otaczającym
nas świecie od lekkości obłoków, aż do materjal-
ności naszych ciał i rzeczy.

Oczywiście pełnię różnorodności ujęcia for-
my mogą istnieć [illegible] dawnej czysto-arty-
stycznej dziele malarskiem, ale nie mogą
one przekraczać pewnej granicy, poza którą
następuje rozbicie konstrukcyjnej jedności
całego obrazu. Objektywnej granicy takiej
w tej materji, jak wogóle w całości sfery
sztuki nigdy oznaczyć nie można. Powin-
no zawsze, że jest to wrażenie niedoścignionej
jedności artystów w jakiś sposób osiągalnej
ich celów końcowych, a jednak nie była bezdu-
ną unifikacyjną różnicy stylizacją wszystkich
kształtów np. w płynnych konturach, czy też
jednakowem rozmieszczeniem wszystkich granic mas
kompozycyjnych w miękką watę, lub też czysto
analitycznem [illegible] wszystkiego
w płytkim wgłębieniu wszystkich, które żywe, pełne
potencjalnego dynamizmu np. na obra-
zach Van Gogha, zamieniły się w jakieś
stylizowane martwe tabkeje na
dziełach jego naśladowców. Dawniej zaś mi-
jało pokrycia dekoracyjnego i konstruk-
cyjnego części architektury, osiągali umie-
szczenie naturalizmu co do przed-
miotów przez pewną płaskość ich przedsta-
wienia. Odrodzenie realistycznej rzeźby
greckiej wprowadziło tendencje trzeciego wy-
miaru do malarstwa, które uniemożliwiło
z początku i niezrobijające przez to całości,

dosłto do zupełnego naturalizmu, str. 15
„trouve l'oeil" w wieku dziewiętnastym, przy-
cięm przypadkowości zewnętrznego świata
jego akoustruktywności w małych wycin-
kach, w przeciwieństwie do naturalnej kon-
strukcyjności gór, mórz z ich falami,
a także przedewszystkiem słoneczny, światła
stała się celem poszczególnych malarzy,
których zadaniem, zamiast ich dotychczasowych celów i środków osiągnąć w płaszczyźnie
nie możemy nazwać artystami, we wpro-
wadzeniu tu znaczenia pojęcia stylu.
W żadnym razie ujęcie formy nie może być
zbyt ustanowione i programowo przepro-
wadzane, bo wtedy styl wyrodzi się w ma-
nierę, prowadząc do zahamowania, przebudzonego
rozwoju artysty, co dziś
często możemy obserwować na najnowszych
tendencjach artystycznych, które po-
dobnych uczniów, na tem, że całe tabuny
słabszych indywidualności zdobywają sobie
pseudo-style najładniejszych indywidualności
silniejszych. Szczególnie jaskrawym przykładem
tego zjawiska był kubizm, wynaleziony
wbrew wszystkiemu przez Picassa, który udowodnił, że
przy pewnem nabostrakcyjnieniu, w kształcie
nawet pełna imitacja trzeciego wymiaru
na płaszczyźnie nie musi prowadzić do
rozbicia jedności kompozycyjnej obrazu, o ile
oczywiście nie mamy do czynienia z foto-

graficznem odbiciem przedmiotów wich
modelacji i oświetleniu, coby czynilo z obrazu
nie dzieło sztuki, a tylko przedstawienie jakiegoś wycinka świata rzeczywistego. Ujęcie formy
polega przedewszystkiem poza pewną płaskością
obrazu w zasadzie podobieństwie (jego) form (rzeczywistych)
do rzeczy i otworów, na sposobie łączenia
się wzajemnym tych form, na charakterze
ich granic i ich wewnętrznego wypełnienia. Zależy więc od tego czy formy te są
ściśle (tylko) odgraniczone konturami; czy też
mają granice porozpływane, pierzaste (lub) wijkie
czy formy te, obejmujące poszczególne płaszczyzny
kolorowe, wypełnione kolorami na gładko,
jak np. u Gauguina w jego późniejszym
okresie, czy też tak jak u tegoż Gauguina,
kiedy był pod wpływem Pissarra, i u innych
impresjonistów, składają się z różnokolorowych
drobnych plamek lub wijków, jak u Monneta lub
Van Gogha, albo repulsywnych kwadratów
jak u (impresjonistów późniejszych (np.) Seurata
i Van-Rysselberghe, (z) których (pierwszy z nich) opracował
zupełnie dokładne teoretyczne wzory
na składanie kolorów z kombinowanych
z nich czyli składowych. Styl jednak danego
artysty nie może być wymyślony i wcielany
w życie przemocą. Musi on powstać w sposób
naturalny, jako wynik zmagania się jego
z naturą w celu zdobycia własnych środków
wyrazu – jedynie wtedy jest wówczas i potężny

jako specyficzne ujęcie formy całości kompozycji, która również nie może być czemuś narzuconemu (charakter dzieła dla danego artysty) według pewnych przepisów, których jest wprawdzie bardzo stosunkowo niewiele, jak np. zasada powtarzania, ale nie czysto ornamentacyjnego, zasada linii równoległych i przekątnej. Oba te elementy malarstwa (zasadnicze) obok harmonji względnie dysharmonji kolorów, muszą powstać z potrzeby w walce artysty-malarza z odtworzeniem natury, która (pomocniczo) jedynym środkiem dla ich naturalnego rozwoju, jakoteż sposobem do zdobycia artystycznych środków wyrazu t.j. umiejętności wyniku cyli koordynacji wzroku z okiem i opanowania formy i możności technicznego zrobienia takich kombinacji kolorów, jakie artysta ma w swej wyobraźni w chwili powstawania u niego kompozycji czystej formy, jak naprzykład kombinacji wymienionych trzech elementów: konstrukcji, ujęcia formy i harmonji kolorów, użytych dla swoistego bezpośredniego działania formalnego, a nie w celu spotęgowania lub interpretacji indywidualnej wrażeń od natury.

Natemat kolorów nie da się wiele pośredniczo powiedzieć. Jest teorja Ostwalda, która określa wszystkie kombinacje harmonijne i dysharmonijne według ich matematycznych stosunków. Teorji tej znam

jedynie ze stycznia. Sam probowałem po- 18
klasyfikować w książce, Nowe formy w malarstwie 22
zasadnicze harmonije i dysharmonije, czyli har-
monije pierwszorzędne jakie je nazywam, tj. bodźce
jako takie oddzielnie przykre, a mogące w da-
nem miejscu danego odegrać role zasadniczą
jako kontrast w stosunku do innych kombi-
nacji, podobnie jak to zdarza się w muzyce.
Opierałem się w stosunku kolorów do-
pełniających (na teorii) i ich pochodnych, ale klasyfi-
kując takich par jak czerwony - niebieski, fiolet - żółty, pur-
purowy pomarańczowy, dających jako światła razem
światło białe
klasyfikacja do wobec ostwaldowskiej wydaje mi się obecnie
przestarzała. Widzę się zresztą zmuszonym
zaznaczyć tylko, że ta konstrukcja linijna
obrazu i stosunki walorów w jej obrębie, tj.
od kolorowej strony podstawowej, to jednak
mogą zdobyć się zadane akcenty, w których za-
mierzonej kompozycji mogą być prze-
kreślone linie i rozkład walorów, tylko
przedmiotowym
stosunki kolorystyczne; tu kompozycja powstaje
jako syntezy kolorów w wyobraźni twórczej -
ale i one są tym co konstruuje płaszczyznowy
niezależny całość, czyli linijnie wyrażenia
Stefanii Zahorskiej: same barwy są formotwórcze!,
a nie zapełniają jakby wbrew" płaszczyzn
różnych się kolorami i stojących do siebie w
stosunkach konstrukcji linijnych, kontrastowych,
jak to jest np. u Gauguina i Picassa. Oczywiście
mogą zdarzać się wypadki pośrednie i ko-
lor nie wkraśnie się najodmienniejsze.

Wartości formotwórcze kolorów występują wtedy najlepiej najjaw, o ile oglądamy dany obraz w jednobarwnej reprodukcji; wtedy ideal nie skonstruowana jako całość kolorowa, traci swój formalny sens i rozbarwia się w coś nieuzasadnionego, pozbawionego istotnej jedności; każdy posiadała w pełni swych kolorów. Przykładem tak dzieł tego rodzaju są obrazy Matisse'a i Henryka Gottlieba. Do pewnego stopnia można to samo powiedzieć o Van Goghu, gdyż w jego obrazach kolor nie jest kładziony statycznie jak u dwóch poprzednich, mimo pewnego impresjonizmu u Gottlieba, gdyż każda plamka koloru ma swój wyraźny dynamizm, czyli wartości czysto kolorowe i wartości napięcia kierunkowego. Ile mi się zdaje jest to jedyny wypadek tego rodzaju w dziejach całego tzw. malarstwa. U Sepauskiego widzimy jak w historii malarstwa, podobnie jak w historii innych sztuk, gdyż może nie zupełnie równomiernie z malarstwem zawsze i idzie od formy prostych i jasnych (statycznych) do coraz to bardziej skomplikowanych kompozycji i harmonii przeciwstawnych, co pokrywa się z odkrywaniem coraz bardziej od naturalnych kształtów form czysto wizualnych, czyli ich konstruktywnej deformacji lub niemal ich z punktu widzenia natury precyzowaniu się tych form, wzbogacających niestychanie możliwości kompozycyjne. Precyzyjnie te wprowadzili pierwsi futuryści włoscy, Picasso.

Tego rodzaju formy bardziej statyczne, jak porównane napięć.

Wyjście [z] impasu [ludzkości] jest tylko jedno a nie naturalnym powrotem do dawnych dobrych czasów, w których ludzie naprawdę przeżywali [przeżywali] najistotniejsze w harmonijnych kształtach i barwach i nie mieli [mieli] starzeć w wielkim stylu kompozycje [kompozycje] bez deformacji konturowej; a tylko przeniknięcie [przeniknięcie] modelacji rzeczy i osób dookolnego świata, czyniące to, co wyraża się poniedrzeniem „trzymania się obrazu na płaszczyźnie" i „wyłamania" z niego oddzielnych przedmiotów na plan pierwszy. Ludzie [Ludzie] dawnej woli od nierozwiązania dzisiejszego życia, rozmijający się pomiędzy [pomiędzy] sobą jak ślepy [ślepy] z głuchym [głuchym], nie [nie] mistrzów, wskutek [wskutek] indywidualności najpotężniejsze [najpotężniejsze] zdobycze [zdobycze] normalności charakteryzujące [charakteryzujące] wszystkie [wszystkie] osobniki wyjątkowe, mogli [mogli] stworzyć wielkie dzieła, [dzieła,] pozwolili [pozwolili] dojrzewającej, bez użycia tych środków, do których [których] przez charakter otoczenia i swój [swój] psychiki [psychiki] zbliżającej się [się] zmurszeli artyści dzisiejsi. Szukają [Szukają] kończyny się przed naszemi [naszemi] oczami, tylko każdy [każdy] w innym [innym] swoim sposób. O tym końcu przeczuwanym przed wojną i do niedawna [niedawna] nikt nie [nie] chciał [chciał] jeszcze [jeszcze] wierzyć. Teraz [Teraz] stało się [się] dla [dla] wszystkich, z wyjątkiem [wyjątkiem]

dla (ludzi) ślepych na pewne zjawiska, (tych co) subtelnych
z szlachetnych cząstek pobudek nie widzieć
okrutnych prawd, narzucanych nam przez
(faktyczne) stany rzeczy i wolą od nich swoją optymizm
na krótki dystans. Mnie się zdaje, że po-
winno nam chodzić tylko prawdę w przed-
stawieniu stanu rzeczy, to tylko prawdo-
uświadomiona w porę, może nas uchronić
od złożonych złych skutków rzeczy nie-
uniknionych, które zajść muszą, chociby-śmy
nie wiem jakie póty z tłuk spiętrzyli, aby ich
nie widzieć. To jest właśnie z końcem (życiowej) (ludzkiej)
Na skutek zaniku indywidualności
rozwoju społecznym, o czem pisałem
jeszcze przed wojną, a wydrukowałem (tłumaczenie z do-
(pracy pierwszy w r. 1910) w książce wodami)
„Nowe formy w malarstwie", a o czem obecnie
tak superstynnie pisze Carrell w swojem
dziele „Istota nieznana", a dalej
na tle zaniku (sprzecznego z tym faktem) samej osobowości psy-
chicznej, która jest źródłem wielkiej
twórczości, a w szczególności artystycznej;
jakoteż w związku z [illegible]
potrzeby polityka życiowa naszego istnie-
nia, z przyśpieszeniem (i ekspansją) przeważającej siły
indywidualne każdego, sztuka, które jest
bezpośrednim wyrazem tej osobowości, mu-
siała zacząć się deformować i wykrzywiać
w swym wyrazie, aby nadążyć [illegible] powyżej

mieszczeć zupełnie. Sama osobowość ludzka jest słaba i mało zgodna sama ze sobą, zmuszona do życia niezgodnego z jej prawami rozwoju. A sfera polaryzująca się w twórczości, ta sfera uczuć, wyobraźni i myśli, w której istnieje dla mnie najwięcej tamuje się i indywidualizuje, aby następnie objawić się w artystycznej konstrukcji, schłodzi się zbyt zamknięta, sprzeczna i pokawałkowana, aby mógł być medjum (odpowiednim) (umożliwiającym) przetworzenie form wielkich i spokojnych. Oczywiście jest to uproszczony obrazek, bo jedność osobowości i ciałem jedności zupełnej, a nawet wymienione czynniki są raczej momentami niesamodzielnemi całości, w której wyróżniamy pewne istności drogą abstrakcji, tworząc z nich (tzw.) hypostazy, tj. podnosząc (je) do rangi jakichś samodzielnych bytów. Tak się rzecz ma z pojęciem ducha od ciała nierozerwanego, różnych jego aktów, różnych naszych uczuć i tzw. władz umysłu. Nieuświadomienie tego faktu prowadzi często do nonsensów pojęciowych zatruwających całe szkoły, a przedewszystkiem psychologję i fenomenologję i jest powodem koncepcji deformujących rzeczywistość (w ogóle jak np. psychologizmu, idealizmu)

a dalsze w innych rejestrach materjalizmu i efektykalizmu, które nabierają wagi specjalnej
(to ostatnie kiemuki)
na tle tego, że nie reprezentują naukowy
pogląd na świat, będąc samemi najdziwniej-
szemi metafizykami swojego rodzaju.
Do pomyślnych wyników elementów zja-
wisk korzystnych sztuki dochodzi jeszcze
(reformowania i)
problem artystycznych środków wyrazu.
Środki te są wobec pozostałych ograniczo-
ne. Siły mamy do rozporządzenia niezna-
czonej ilości barw i możliwości kompozy-
cyjnych. Ograniczoność sfery ujęcia formy
rzuca się bardziej w oczy - dowodem tego
jest wstępnie nasze tzw. „kiemuki", w których
wielu artystów pomyślnie z braku możności
(dążenia do
utrwalenia)
ujęcia formy nastawione inaczej
jako słabszym przeciwieństwie
dynamiczności trójwymiarowego kiemuku. W pewnej
(dalszej)
mierze środki te są ograniczone nie mniej
mniej niż w sferze muzyki, operującej wyłącznie
(czyli rozdzielonemi)
dyskretnemi elementami. Ani artykuł
fonetyczny, ani widownie, nie mogą przejrzeć
jeden proces twórczego, drugi odbiorczego
przy pomocy dwóch tożsamych i porównywal-
nych, zbyt do siebie podobnych zasadni-
czem prawem (w sensie) sfery środki, jak wielu innych
innych dziedzinach jest nie tyle (w ścisłem znaczeniu terminu)
(w ostatecznej treści, tj. w tym wypadku wyrazu jedności
przy wyłączeniu jednakowej przed-

naszych osobowości. Że szlaku jest tak z jak z narkotykiem: wymagane są coraz silniejsze dawki (tylko ilościowo) u producentów i jak u odbiorców.

Artysta twórczy nie może siebie przerywać w formach dawnych, bo wtedy, o ile nie jest tylko wyrobnikiem wynalezionego kiedyś, nie czuje potrzeby tworzyć coś naprawdę artystycznie żywego: musi wytwarzać zawsze coś nowego: jest to prawo istotne w rozwoju form artystycznych zarówno biorąc filogenetycznie jak ontogenetycznie, czyli w rozwoju gatunku osobników danych artystami, jak samych artystycznych indywidualności. Sztuka nie może się (zahamować w swej ewolucji) jak np. mogą się zatrzymać na długie okresy w formie (względnie) niższej kasty religijnej i z fanatycznością swej najgłębszej istoty musi się skończyć przedtem, nim (skończy się) gadzinek istot, który ją wytwarza, bo rozwój społeczny (gwałtownie) nie uzależniony religijnie, który leży u jego wych ostatecznych zarodków, nie te jego okresy, które są konieczne (właśnie) do wytworzenia się (wielkich) totemiczny klan wytwarza przez (zaczyna rozwijać się wtedy) (instynktowo-) współzawodnictwa władców (jest) (programowe) go na wyższy poziom (rozpuszczając) swej indywidualności) tego w całej społeczności. Potem (niejaki) okres wielkich państw: okres (ujarzmienia) i wychodzenia tej społeczności. A następnie kolejno dzi proces demokratyzacji na różnych poziomach, (innych ludów) dając często dawnych władców. Idealny ustrój społeczny ku któremu (zmierzamy) musi się wytworzyć na korzyść społeczeństwa, a

nie twórczego indywiduum, które zdegene-
rowane musi i czasem zanikuje; na dle
ostatecznej wolności kopóle. Za doskonałości
społeczny, wśród której każdy będzie miał właściwe
miejsce i uczuje to zadanie wielką krzywdą
na wielką skalę, zapłacić musimy upadkiem
pewnych twórczości, którego wynikiem zanie-
czyszczenie się jednostki z tajemniczym światem
dookolnym; Bożem nie należnie od wierzal-
nej jego niepowtarzalności, świat ten traci
dla nas w społecznem udoskonaleniu
charakter przeżywalnej bezpośredniości Ta-
jemnicy, który jest przyczyną (powstania) religijności, a następnie
twórczości artystycznej i filozoficznej; proces
nienasycenia formy i dojście do absolutnej
ontologii opólnej, czyli opisu całości świata
w jego najodleglejszych prawach musi się
skończyć upadkiem sztuki i pewnego za-
drgania samobójstwem filozofii w jej idealnym
systemie, w którym pogodzi się idealizm i realizm.
Ograniczoności środków działania jest tak wielkim
istotnem prawem sfery sztuki, jak prawo ujęcia,
czy struktura przestrzeni w zależności zdarzeń
świata mas, w obrazie fizykalnym świata.
Musimy doprowadzić do zupełnego wyczerpa-
nia wszystkich możliwości, do powtarzania
dawnych stylów, do wynaturzonej prostoty, na
tle (prostu) ograniczoności rzadkiego wzruszenia w
istnieniu. Dalej zaś, jak wynaturzony z fizyki
obserwator, musi się na nią wprowadzony wie-
rzyć do jej porażenie ściśle objektywnych zdarzeń,
tak samo ujarzmiony jako wzorzec na-
pięć klasycznych przedmiot powraca

w Grecji jako taki, Grecki Kult nie zdołał
realizmem w rzeźbie, demokratycznemi ustroja-
mi i filozofją, to najdoskonalszą, poza demokracją
chociaż tak niedoskonałą, jej zaletą jest za-
pełnie specjalnym w stosunku do innych wiel-
kich kultur wypadkiem w tej szkole. Odrodzenie
włoskie wprowadza znów realizm - tym razem
i w rzeźbie i w malarstwie na wielką
skalę. Obok niego kwitł realizmu - surrealizm,
pokazuje świat zniekształcony, na samym końcu dodatniego
podrzędu malarstwa formalnego, które zaczęło
się jako reakcja przeciw impresjonizmowi.
Kto rozumie istotność praw rządzących
Istnieniem wogóle i jego pewnemi prawi-
dłami nie będzie uważał myśli wyżej wypowie-
dzianego poglądu za chwilowy wybryk de-
struktywnego pesymizmu na tle wyniosko-
ści z małych wycinków (tych pospiesznych) widzenia, tylko
za spojrzenie prawdzie w oczy. W ten sposób
wiele rzeczy jest jeszcze do odniesienia choćby
nad samym już przepaścią, w którą głęboki
kryzys twórczości artystycznej stoczyć się musi.
Który koniec oczywiście w jakiś dziwnie
nienaturalny i ohydny sposób, nie przejrzysty
swojej ostatniej przedsmiertnej drgawki.
W sposób istotny na wyjście tych form,
chociaż dość dalekiej od kopiowania (wiernego) rzeczywistego życia.
Ten koniec teatru moralny jest nie odwrócić, podobny
Kto chciałby się porażenie tem zajść. 9/VII 1938.

Ćwiczenia filozofii dla licealistki

1 FK - 14 FK

J. J. Wittgenstein

1 FK

O znaczeniu filozofii dla krytyka.

Mam uczucie głębokiego współczucia i za-
łuję serdecznie tych, którzy z powodu niedo-
domości, braku czasu, zdolności lub wewnętrzno-
nego, braku odpowiedniego kierownictwa i
pobudzenia w odpowiedniej chwili, nie zaj-
mowali się nigdy filozofią. Wyzbyciem dawniej
w sposób nieco przesadny nie uważali osobni-
ków takich za ludzi. Dziś w każdym razie
uważam ich za wyrzuce pokrzywdzonych, odsta-
wionych od źródła najgłębszego zadowolenia,
jakie człowiek poza zadowoleniem czysto-
wem i zadowoleniem z twórczości wszela-
kiego rodzaju, doznać może. Są dla nich
potrzebne [illegible]
no ojcem w zaniku, wskutek niewy-
dania, skrzydłami, temu bezpieczniejszej, że
mogący w każdej chwili latać, a nie latający:
kami! Metafizyka, wynaz powstały z po-
wszystki, z nazwy niezbędnej Księgi Arystotelesa,
przez jednych wynoszony jako symbol czego
najszczytniejszego, przez innych bezczeszczony
jako synonim poprostu nieodpo-
wiedniej nazwy wykoślawionych umysłów,
ma swoje przypadkowo trafne istotne znacze-
nie, oznaczające umysł to, czego nam
fizyka i opólny pogląd z niej płynący, wyli
czyniem dać nie może. Ale dziś obok
kowanych i podłych walki wydrów, prze-

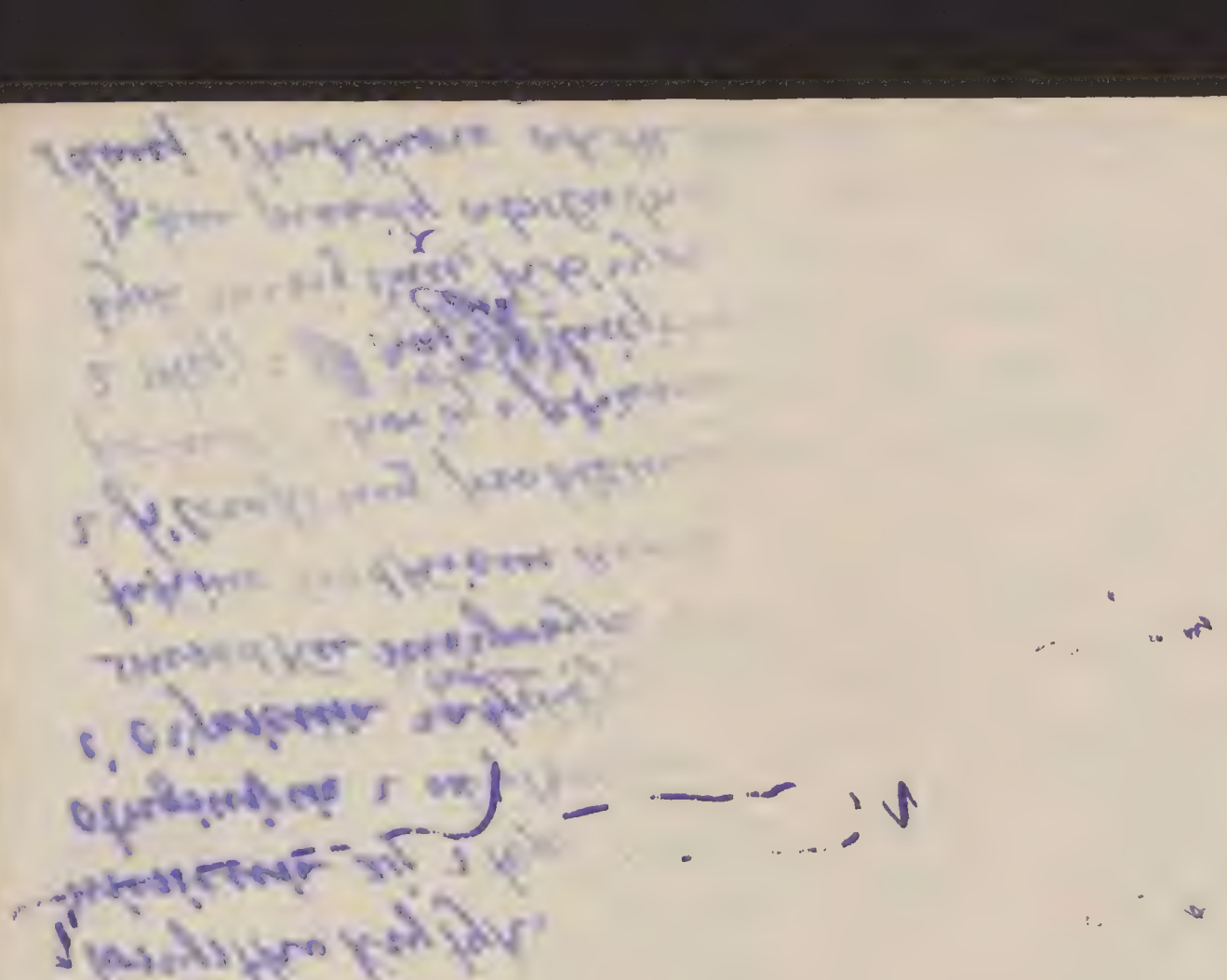
mających się fizykaliami (jako ostatniej deski ratunku) mimo krzyku
wewnętrznego fizyki, który zresztą jest całkowitą
zmianą jej pojęciowego znaczenia, mamy
cały masę antyfilozoficznie nastawionych
fałszywych proroków (niby-) ścisłości i trzeźwości, którzy
pod maską niby-naukowości chcą pozbawić
ludzi zwykłych jedynej istotnej, wśród pospolitości
życia, pociechy, nie posiadającej cech narkotyku
i teorii ad hoc w celach posłannia spreparowanej i podciąć fundację dla myślących tworzących,
dążących do nepatycznego chociby określenia
granic Tajemnicy Bytnienia. Słowo tajemnica
niema w tym kontekście żadnego mistycznego
brzmienia i wymaga tylko niemoralności podania definicji (dla) wszystkich pojęć danego systemu i
konieczności przyjęcia pojęć (niedefinjowalnych) pierwotnych, jakie
trzeba za niezdefiniowalne musimy zaboleć
jest pierwszem pytaniem filozofii czyli metafizyki,
albo, jak kto jej, unikając zbezczeszczonych terminów,
naukę o Bycie, czyli Ontologji Ogólnej.
Czyż nie jest najbardziej wartościową zdobyczą każdego
jednostkę, a dalej klasy, lub w idealnej
granicy całego społeczeństwa, posiadanie właściwego światopoglądu i do jakiego, który ponad
chwilowemi poglądami praktycznemi danej
grupy, jest poglądem istotnie prawdziwym, to jest
odzwierciedlającym adekwatnie, czyli dorównanym
sposobem, rzeczywiste właściwości danego stanu
rzeczy, w wypadku ontologji - całego Bytnienia,
wzięte, nie jak w fizykaliźmie, w jednym
swoim wycinku tylko jako całość, zakreślającą

prócz fizykalnych elementów takie niespo-
stadrzalne do nich stwory żywe, czujące siebie
od środka w swych stanach, a nawet myślące, czyli
używające znaków, posiadających znaczenia,
a dalej zgrupowania tych stworów w narody
(niektórych z nich)
i społeczeństwa, tworzących jednostki wyższego rzędu,
wykształte na tle zsumowywania się schodzących
działań w pełne uporządkowanie, już poza
pierwotnym porządkiem atomów, istności,
prezycze pozornie na małych wyciukach dojazd-
(tylko i jedynie)
dnie, że świat jest rojowiskiem walczących ze
(czyli)
sobą atomów Bytności Pozacgólnych istot żywych.
Na jak kruchych podstawach opierają się niby
odwieczne i absolutne prawa naszego (społecznego)
dowodu tylko (tylko jednego) jednego bijącego serca,
obliczyć, że gdyby jeden atom jakiś jakiejś
kolejności, nie należący z imienia, mógł zjeść
tych stworzeń na 60 km. grubą w ciągu 2 dy-
godni.
Niekiedy człowiek jest predysponowany do
wytwarzania odzbrojonego świata poglądu - byłby
(z nich)
ich niekończoności i żaden nie byłby prawdziwy.
Każdy wynik w ciągu całej historii dążymy
do jednego światopoglądu, bo jeden tylko jest
możliwy prawdziwy, dążymy poprzez walki
jednostek i grup, wypuszczających swoje światop-
poglądy osobiste i zbiorowe, w imię przed-
tymczasowych, przeddzisiejszych, chwilowych, w
których jednostkie cząstki prawdy absolutnej są
zawarte i jako wynik walk tych pozostają.

podobnie jak wśród walk religijnych, ekonomicznych, narodowych i klasowych idzie ludzkość ku jakiejś formie bytu, która dawała możność maksimum wyjścia z jednostki ograniczonej przez maksimum dobrobytu społecznego, tak samo przez eliminację poglądów niedostrzegających, zdążamy do jakiegoś jedynego światopoglądu, w którym pozornie sprzeczne elementy bytu, znalazłyby swoje właściwe miejsce, z chwilą kiedy im uniemożliwione zostanie w innej jednolitości aktualnego poglądu, mogą iść w parze dzięki zdecydowanemu przeświadczeniu rzeczywistości w innej zbiorowej i jednostkowej idei wyrażającej. Nazwanie jesteśmy w pełni walki w obu dziedzinach światopoglądowej i społecznej. Ale dzisiaj właśnie w obu zarysowują się odległe, pozornie nieosiągalne spełnienia wiedosiągalnych ideałów jedności i zgody, to mocą kompromisu, dzięki na podstawie możliwości osiągnięcia prawd. Jeśli komunizm jest dążeniem do rzeczywistości, światopoglądu, musi przyczynić się do wyznawców jakiegoś już istniejącego, ewentualnie może on dany światopogląd udoskonalić, a w każdym razie zaś walczyć, paraliżując jego eliminację, lub zwyciężyć. Konsekwencją jest dzięki obojętności, rezygnacja z jakichkolwiek wyższych zdobyczy myślowych i pozostawanie na małych kontynuacjach i prądkach poglądu codziennego życia.

W ten sposób stwarza się bierna, nieomal mię-
dzy masą społeczną, (cyli naszej miarą), która nie może stanąć na-
wet jako materiał służący dla wielkich przetworzeń
historii, o ile taki się w danym narodzie znajdą.
Stoją oni wtedy bezradni z rozpaczy nad lepki, miękki
i wstrętny materiał, z którego mieli wykuwać
jakieś posągowe kontury. Cóż jest coś bardziej
tragicznego jak taki twórca dziejów?
(jako trzeba niedobry z brudu materiału)
Wyobraźcie sobie genialnego rzeźbiarza, gnijącego
w więzieniu, który zamiast (jako materiał) dwóch kawałków
drogiego chleba, zamiast olbrzymich bloków
marmuru, czy porfiru. (Historia nasza obfituje
niestety) w tego rodzaju postacie. A czyż (jednym z) powodów tych
zjawisk nie jest czasem, przez demokrację
szlacheckiej i prywaty, warchołstwa i pusteniu
się ponad stan wolności, brak rozwoju intelektu-
alnego i płynący ztąd brak określonych świa-
topoglądów u (większości) myślących obywateli, a
(elity) nawet u szczytów społeczeństwa, u tak zwanej
elity duchowej. Brak intelektualizmu jest
plagą naszych czasów pokojennych - do
widać jasno we wszystkich sferach działalności
ale szczególnie może odbija się to w naszej
krytyce, która powinna być motorem i su-
mieniem kultury, a słabo się (przejawia)
osobistym, nie idejowym walką o miejsce
przy żłobku, a bodaj że do pewnego stopnia jej funkcję
literatura spadła do poziomu wydmuchanego balonika
dla najniższych kulturalnie i umysłowo

warstw społeczeństwa, będąc produktowany 6
przez całe tabuny podlizujących się tym FK
warstwom biznesmanów, ale nie artystów 36
i twórców w dawnem znaczeniu. Głodny
ale niezłomny, w brudnym ubranku chodzący
ale nie lizusowaty literat przestał być modnym.
Jego miejsce zajął bystry zręczny, a
wewnętrznie duchowo pusty dandys, opływający
w pokoju, za cenę zupełnej pustki wew-
nętrznej i wielkiej obliczonej na upadek
publiczności, bystrości. Byłby idea-
łem dobrze odżywiony i ubrany literat, ale
gdyby ten stan osiągalny był, bez kompromisu
kulturalnego, aby mogła wyżyć na tle innych
wszystkich wyższych wartości. Tak niestety nie jest, a
przyczyny tego jest intelektualny upadek
tak społeczeństwa jak i twórców, a nade-
wszystko krytyki. Jakie są teraz środki pod-
niesienia się z tego intelektualnego upadku,
otrząśnięcia z odrętwienia opłatych pasożytów
i ożywienia zatrutych w codziennym
środku (twórców i odbiorców) wspólnych pożywek? Tu
takim środkiem może być zainteresowanie się
filozoficzną problematyką istnienia i na
powrót chorych z głębszemi sposobami wyobrażenia
z niej, z najgłębszemi typami moralnych rozwiązań, których forma, jakkolwiek przybrała
system prawdy absolutnej, zdaje się tkwić w
samej strukturze absolutnego Bytu.



Żadne cząstkowe historyczne, biologiczne, fizykalne ani socjologiczne, podające gotowe rozwiązania badań a nie same ich problematykę, nie są w stanie tak pobudzić do samodzielnego myślenia – a oto właśnie głównie chodzi – jak przymiotne chociby z początku rozważania filozoficzne. A jest tak dlatego, że filozofia nie jest nigdy potoczną, przynajmniej za naszych czasów, że wielorakie jej przedmioty (bo jest Istnienie w całości; zawiera od wieków tę samą problematykę, z którą w różny sposób, zależnie od akcentowania tej lub owej strony istnienia, starają się dać sobie radę, różnie, według pewnych typów, które implikuje sama struktura Istnienia, nastawione w stosunku do tych problemów umysły, a każdy z nich w tej walce z całością zapadnienia, w tem rzuceniu się całym sobą duchowym o jedną i tę samą od wieków zagadkę Bytu, przynosi z tej Kartoteki wyprawy części Prawdy, która wchodzi do opólnego skarbca filozoficznej wiedzy. Nawet błędy wielkich myślicieli są cenne, bo zawsze (tkwi w nich) (kusiły (logistyka, fizykalizm, estetyka)) poroniły rozwiązań drogi: najbardziej (myślowy umysł), najmniej wykształconego człowieka zmusza stanięcie wobec filozoficznego zapadnienia do samodzielnej (myślowej) postawy, ponieważ istoty filozofii są dotyd nierozwiązane problemy najopólniejsze, podczas gdy cząstki w rzeczywistości zawsze implikują jakieś częściowe zapadnienie się z jego ogólnem rozwiązaniem, które dany (odbiorca) narzuca sam z pewnym autorytetem; odpowiedź innego może znaleźć jedynie inny specjalista, ale nie laik. Pozatem (w danym zakresie)

W poszczególnych ~~naukach~~ ~~dziedzinach~~ będziemy mieli zawsze do czynienia z różnemi problemami danej ~~dziedziny~~, a nadto z jej tematem najogólniejszym, który już przed samo będzie niejako pora nas wykroczyć, dążyć ku centrum wszystkich zagadnień, ku Ontologji Ogólnej. Każda bowiem nauka operuje pewnym systemem zasadniczym swoich pojęć pierwotnych, które już w obrębie swego systemu nie podaje, nie ma nad od pochodnych środków. Sam ~~nauki~~ ogólniejszych w danej sferze problemach następuje zawsze przekroczenie tej sfery, przy czem wszystkie zawsze ku ośrodkowi, skupiającemu się wszystkie pod jednym kątem widzenia: stosunku psychologji do biologji i fizyki; dalej stosunku tych dwóch ostatnich nauk do siebie, a dalej stosunku psychologji do logiki, które stanowią główny węzeł zagadnień ontologicznych. Tak więc przedmiotem Ontologji nie jest już Byt sam jako taki, jakkolwiek ostatni ~~Byt~~ ~~sam~~ ~~jako~~ ~~taki~~, ~~jakkolwiek~~ ostatecznie konieczny poglądów nauk i nauki, które jego strukturę ~~ostatnio~~ komplikuje. Struktura ~~ogólna~~ ~~bytu~~ ~~to~~ ~~to~~, że zawsze mamy do czynienia z jednem żywem ciele sem, ciężkiem ~~ciężkiem~~ od środka indywiduum, samem dla siebie istniejącym i ze światem zjawisk istniejącym dla tego indywiduum, przy tem, że zawiera on w sobie podobne żywe strony z ich składami zjawiskowemi, składającemi się na wspólny im czasowo-przestrzenny, intersubiektywny świat, w którym jako tło dla żywych otworów wypełnia się materja martwa, będąca przedmiotem fizyki, chcącej dowiedzieć się o tej martwej materji. Spostrzec wszystkie stosunków i w jej terminach wyrazić i opisać:

Oto w błyskawicznym skrócie podana najogólniej
sza filozoficzna problematyka. Ileż tu pięknych
zapadnięć niepokalanie rożnie kończących,
w tym pozornie prostym schemacie: ja i świat
pozaumysłowy: różne (inne) strony i materja martwa. Ileż mo-
żliwych rozwiązań słownych zaproponuje nam od
solipsyzmu - doktryny bioracej pod uwagę jedną
tylko jaźń naprawdę istniejącą, poprzez idealizm
uznający jaźnie tylko same bezcielesne za realne,
a resztę świata za majak dla nich tylko istniejący,
do różnych form realizmu: od monadyzmu
cielesnego aż do materjalizmu krytycznego (to jest naiwnego), kończ
doktryny uznającej tylko różne strony i twierdzą-
ce tzw. materję martwą można (na tle) statystyki z
nich ukonstytuować do teorji sprowadzającej wszystko
do zderzeń czy innych (działań) stosunków rzeczy martwych, a stany psychiczne i jaźnie, traktujących
jako jakieś niezależne (t.zw.) „epifenomeny", właściwie nie
istniejące naprawdę zjawiska wtórne. Laik domaje
różne gatunki antymetafizycznych „spłyciarzy",
że świat nie da się opisać jednolicie, że tylko
nauki ścisłe coś o nim naprawdę mówią, a
cała historja filozofji to tylko niepodzielne
błądzenia (mające do tego) niepoprawionych (tytu) indywiduów,
o czystość (naprawdę) której nic pewnego powiedzieć się nie da.
(t.zw.)
Zapominają oni o znaczeniu filozofji dla tychże
nauk ścisłych w ciągu historji, a nadewszystko
o tem, że przedmiot jej da się bardzo ściśle określić;
a w pozornie chaotycznym rozwijaniu można
bardzo łatwo zaprowadzić porządek i podzielić je
na szereg określonych typów, zależnie od

Kwestia akcentu metafizyki oraz słowa jedynej w swoim rodzaju dwoistej struktury bytowej zawartej w formule: ja cielesny i świat dla mnie, przy założeniu wielości takich samych cielesnych jaźni w całym bytowaniu i materii: mnogi świat składającej. Powiemy, problem filozofii jest ten sam od wieków dla wszystkich filozofów bije po oczach wspólnym rozjemtowaniu się historycznym każdy może wybrać jako przedmiot swych studiów na początek jednego autora, dzieło przeświadczeniem, że czytając go poczuje problematykę opólną wspólną wszystkim i jedną próby rozwiązania, które dług swego nadawienia może przyjąć lub odrzucić. Widzimy, że poza opólnością postawienia samej kwestii światopoglądu, nic nie jest w stanie pomóc do samodzielnego jego stworzenia, lub wejrzenia się w czyjś już potowy i ewentualnego ulepszenia go, jak filozofia, będąca źródłem wszystkich poszczególnych zapadnień i nauk, jako nauka o świecie najopólniejsza, a z powodu wielorakości tematu, w przeciwieństwie do nauk poszczególnych, operujących ściśle określonemi, jednolitemi tematycznie dziedzinami, dopuszczająca szeroką problematykę opólną i poczytkową, wielość rozwiązań, których szeroki system prawdy absolutnej, zgodnego w swem realizującem nadawieniu z realizmem światopoglądu życiowego, codziennego dnia, w którym żyjemy. Żyjemy w świecie rzeczywistym, a nie w jakimś „intersubjektywnym majaku" i na tem tle idealizm ontologiczny musi być przezwyciężony ostatecznie.

Jeśli nie ma określonego światopoglądu człowiek myśli, 11 Fk.
człowiek życia praktycznego w danej rzeczywistej dziedzinie do jasne pół biedy. Traci on nie-
skończone skarby leżące w promieniu jego
najczynniejszej sfery, ale nie przyczynia tem tak
wielkiej szkody społecznej, jak człowiek wielkie
umysły wyrastający i kształtujący się żyjący w odpowie-
dnio kulturalnym środowisku i najjaskrawszy
zamknięć w niedorozwiniętych ten musi. Ale
wprost szkodliwy jest nasz jeśli światopoglądu porządz-
nasi ludzie, stojący na jakichkolwiek społecznych czy
naukowych stanowiskach kierowniczych, lubo-
ścili dla braku odpowiednich podstaw i bezskutek bez-
interesownego przemyślenia odnośnych problemów
wytworzyli sobie ogólne poglądy życiowe, nie oparte o stałe
tj. odkrzesane i rzeczywistości idee ogólne, które
wtłaczając rzeczywistość tę, muszą ją fałszować,
krzywdzić całe masy osobników, które też przecie
i chciałyby trochę porządu
raz tylko na całą wieczność wychynęły z Nicości
z tego fałszu jednostronności egzystencji i jej bezcenności
z tego punktu widzenia za mało sobie znany idą
ludzie kierujący czasem losami narodów w imię
zhypostazowanych fikcji chwilowych koniunktur.
Jedną z najważniejszych funkcji społecznych tego,
co nazywamy kulturą, a co jest zorganizowaną sumą
dóbr duchowych i materjalnych przetworzonych da-
nego czasu, jest krytyka literacka. W literaturze
objawia się bezpośrednio w pewnym wycinku, prze-
puszczonym przez różne charakterny pojęciowości,
istota stanu danego społeczeństwa w danej chwili
i odmotnie jak spreparowany wycisk zastrzyki-

wany dalej wielości i indywiduum otwarty
nich pewne reakcje i fermenty, formujące przyszłości
na tle tego, co w danym utworze literackim
posiadało cechy napięcia przyszłościowego,
tendencję nie tylko opisu danego wycinka teraź-
niejszości, ale rzutu tchnącego w możliwości
indywidualne czy ustrojowe dotychczas nie realizowane.
Wynik tego procederu w ogólnej jego wartości zależy
niejako od wartości poszczególnych twórców, których
chciały do pokoju za wynikami podbój na którem
jako jakiś jakieś nowotwory powstają, ale i od
wartości samego podboju. Literatura wyrasta-
jąc na danym kompleksie zjawisk przetwarza
je w pewnym stopniu mimowoli - jest to
jej funkcja amorficzna, niejako mimowolna -
nadto kiedy świadoma, w wypadku literatury
tendencyjnej, świadomie umiejscowiona w środku
propagowania danej idei. Jedną z najważniejszych
funkcji krytyki, poza analizą czysto-artystyczną,
której ona nigdy przecie zresztą nie spełnia, jest
to samoświadomienie się w niej literatury,
świadome w niej odbicie, podanie tej literatury
idejowej esencji i ukazanie w społeczeństwie,
dróg dla tego co w niej jest najpierw wielkie
i przyszłościowe, co ma wartość dla całej ludzkości,
a nie dla danej klasy, lub danego kącika tej
ziemi. Do tego zaś aby krytyka spełniała tę funkcję
konieczny jest określony światopogląd, wyrosły z
pośród określonych krytyków: niech będzie jaki chce, byle
określony = właśnie = z walki określonych poglądów wyni-
kający napewno ten, który będzie przyszłościowo
wartościowy - dorobek tego twierdzenia, nie-

Konieczność w obrębie samego problemu krytyki, jest pewien chyba niezaprzeczony postęp ludzkości, który ujedwak, wbrew złudzeniom ludzi XIX-stowiecznych, nie może być zdaje się nigdy nieograniczony. Sztuka wyczerpuje wszystkie środki działania, które ma, jak ilości kombinacji danych elementów nie może być nieskończona; nauka ogarnięta rozwija wokół nas nieskończoność tak w małości jak w wielkości; filozofia (rzeka) samobójcza śmierć w doskonałym systemie, ograniczonym absolutny dążeniu, zwłaszcza (samych) swój społeczny przewrót równowaga między dobrobytem ogólnym, a swobody jednostki, która wskazuje zawsze na pewien odpływ konieczności mechanizacji i zanik indywidualności twórczej. Nic nie zyskuje się bez zapłaty, za doskonałość społeczny też coś się zapłacić trzeba, a uświadomienie swobody i trzeźwości, które same zresztą wrogie zanikowi indywidualności spontanicznego w różnych sferach dąży (niejako) do (pewnego) samoograniczenia się. Możliwe że w niedalekim czasie dla sztuki (i literatura) jak krytyka (wyjątkowej) sztuka (mowa) ostatnich przedśmiertnych drgawkach; literatura ma jeszcze (rolę) przed sobą i trochę zadań, żywotnych zawsze dla ludzi autentycznych, do spełnienia, pomóc jej może krytyka. Tej ostatniej może być (ostatecznie) trudniej, niebezpieczniej w obecnej jej postaci: jeśli jest, niech się będzie najdoskonalszą jaką być może, a może być mój pod warunkiem, że

jej przedstawiciele bydy niedrzeć co i z jakich 1/ FK
punktów widzenia ściśle określonych krytykuje. AH
Pierwsze zydanie wydaje się wprost przesadą.
Jeżeli można przypuścić, że krytyk nie niedobrze
z jakiego punktu widzenia dany rzeczywiście
lub chwali, ale co dot przepuszcza, to ściśle
biedzieć musi: Niepodobna: często zdarza się
i pierwszy wypadek, a nawet prawie zawsze
jest on związany do pewnego stopnia z drugim.
Posiadanie własnej teorii uważa się za szkodliwe
doktrynerstwo: wszystko, co wymaga dla swojego
ma lub rozumienia intelektualnego wysiłku
i co może być najprawdziwszą teorią, bez której
niema rozumowego ujęcia zjawiska i intelektu-
alnego postępu, pijtnuje się bezwzględnie przy-
krem słowikiem „doktryna", którego dźwięk sam
ma coś z korka, klajstru i zatwardzenia wzrostu
razem w przedwiecznej onomatopejicznej syntezie.
Otóż jeśli ktoś nie wie jak, to nie wie często nic. Posia-
dany określonego punktu widzenia: filozoficz-
nego, estetycznego czy społecznego krytyk,
czystokrwi znalazłszy przed sobą jakiś przedmiot
dla krytyki nie niedobrze czy ma do czynienia z
dziełem sztuki czystej, czy z utworem literacko-filo-
zoficznym, czy literacko-społecznym, czy też z
prostem przedstawieniem danego wycinka życia
bez jakiejś pretensji, póki do tricky u mania w
najgorszej gawiedzi i jakiego takiego honorarium
— pokimo się często nazywać dyshonorarium —
niema. Nie osobliście spodziewałbo to szkoda, że
sztuki nie, które jakie były do były, ale nie

i 2/ gdyby działy pierwsze nie załaziły nieprawnie na odpowiednie drugie, co powoduje pomięszanie nazw, kryterjów odróżniania jednych od drugich/ bałagan krytyczny połączony z bezmyślną frazeologją niedouczonych indywiduów walczących z niemożnością znalezienia odpowiedniego symbolizmu dla zawiłych stanów rzeczy na dwoistych terenach t.j. implikujących dwa zasadnicze elementy, pomięszane w poszczególnych wypadkach w różnych proporcjach. Poza całą czcią dla uogólnień, ujęć szerokich różnorodnych treści pod jednym kątem widzenia i sprowadzeń terminologji danych sfer do terminologji innych, co jest istotą naukowego opisu świata, musimy uważać na to, że w pewnych wypadkach nie chodzi o banalne uogólnienia i np.zamazywanie różnic sztuki i nie-sztuki, sztuki i życia, filozofji i religji, prawdy i konwencji i tym podobnych par istności, tylko raczej o pojęciowe ujęcie w odpowiednim systemie subtelnych różnic, zachodzących między danemi sferami zjawisk. Trzeba uważać, aby uogólnienia nie stały się poza pewną granicą truizmami lub banałami i przyczynami sfałszowania stanów rzeczy przy przejściu potem do wypadków bardziej zróżniczkowanych. Tak to potem rodzą się aforyzmy, że sztuka życiem, a życie sztuką, z czego nie wiele o istocie tych dwóch istności dowiedzieć się można. Ale unika się przez to t.zw.doktrynerstwa - niestety za chęcią tą kryje się często antyintelektualizm i wybitnie nasz teorjowstręt, który tak wiele szkody przynosi umysłowości polskiej i czyni życie dla pewnych ludzi niezmiernie utrudnionem. Mógłby sobie istnieć w każdem mieście teatr realistyczny-czy idejowy, o dowolnym chwilowo aktualnym kierunku. Tam napawaliby się skondensowanem życiem w skomprymowanych pigułkach ludzie nie mający

go jeszcze dość w przebiegu codziennych dni. Tam mogliby zwykli ludzie poprzez dzikie wrzaski i gruchania rwących przed niemi na sztuki swe kiszki zwykłych kabotynów i genjuszy realizmu - bo są i tacy - przeżywać aż do stopnia wewnętrznego wycia i zamierania z przejęcia się, bóle, troski, radości i rozkosze życiowe, co ze sztuką ma tyle wspólnego, co każda inna prymitywna funkcja bijologiczna. Możliwe, że jest to dla pewnych osobników potrzebą konieczną taką, jak: oddychanie, mycie się /oby,oby/, trawienie, praca czy spacer. Tak samo może być społecznie korzystnem propagowanie przy pomocy teatru pewnych ideji, stawianie i rozstrzyganie problemów społecznych,narodowych, czy wogóle życiowych.Ale po co to mięszać ze sztuką i robić z rzeczy niewspółmiernych jedną bryndzę, b, następnie mówić o niej niechlujnym językiem, o niezdefinjowanych pojęciach podstawowych, pojęciach - mgławicach, pojęciach-potworach i pojęciach poprostu bzdurnych z powodu swego nieodpowiedniego użycia w danym kontekście. Obok teatrów "życiowych", jak je możnaby nazwać, mogłyby istnieć choćby w niektórych większych miastach, o bardziej zróżnicowanej publiczności, teatry czysto artystyczne /tylko broń Boże nie t.zw."eksperymentalne"/bo to jest rzecz najgorsza/, w którychby ludzie, mający dość życia jako takiego - złego czy dobrego - to obojętne - mogli przeżywać w wymiarach teatralnych to, co dają i inne "sztuki" w swych formalnych, a nie realistycznych odmianach - tu mówię słowo "sztuka" w cudzysłowie, traktuję je jako pojęcie zbyt szerokie i nieokreślone, w przeciwieństwie do znaczenia, które ja mu nadałem w postaci Czystej Formy. Ostatecznie możnaby to potraktować jako kwestję terminologiczną i nazywać tamte realistyczne działy sztuką, a te,

TA

które ja jako sztukę z ogólnej sumy wytwórczości pendzlowo-dłutowo-nutowo-piórowej wydzieliłem, Czystą Formą. Byłaby to kwestja umowy. Chodzi tylko o to, aby pod jednem pojęciem nie figurowały rzeczy posiadające wspólności nieistotne, a istotne różnice, aby nie robić np.klasyfikacji tego rodzaju, żeby do podługowatych t.zw.przedmiotów nie zaliczać scyzoryków, szczupaków, lasek, smug meteorycznych, chudych wysokich panów i warkoczy, a do okrągłych: głów, planet, jabłek i kul bilardowych, bo z takim podziałem poznawczo nie daleko zajedziemy. Przecież mogą być nietylko arcydzieła realizmu, ale i ostatnie knoty w Czystej formie - nikt temu nie przeczy. Ale kryterja oceny w obu wypadkach są zupełnie różne. Są ludzie niemuzykalni np.którzy wrażeń artystycznych doznają tylko od malarstwa i architektury; naodwrót: mogą być tacy, którzy metafizyczne w odróżnieniu od czysto-życiowych wstrząsy mogą przeżyć tylko poprzez czysto muzycznie rozumianą muzykę. Zwracam uwagę na ten ostatni problem, bo całe tabuny ludzi, należących do t.zw.przezemnie "klanu wyjącego psa" pojmuje muzykę tylko jako środek przeżywania bebechowych wstrząsów ciała; niczem nie różnią się oni od wymienionego stworzenia przy wspomnianej funkcji. Tym jest wszystko jedno czy słyszą pijanego górala grającego na harmonji, czy sonatę Szymanowskiego. Chodzi o mniej lub więcej zorganizowany hałas, działający czysto uczuciowo, w znaczeniu życiowem. Są osobniki mogące np.tylko wejść w wymiar Czystej Formy poprzez teatr - twierdzę, że jest ich więcej, niż to nam się wydaje; tylko są oni zatłamszeni - dlaczego oni mają być tego pozbawieni, cierpiąc ciągły niedosyt lub wchłaniając nieodpowiedni pokarm duchowy. Tak jakby kogoś potrzebującego poważnej muzyki taszczono gwałtem na dancing. Sam znałem takich, nie

48

TA

licząc mnie samego i wiem napewno, że istnieją. Zaroiłyby się specjalną publicznością artystyczne teatry, gdyby powstały. Wogóle zróżnicowanie teatru u nas jest konieczne, o ile nie ma on skisnąć.do reszty we własnym sosie i mieć w stosunku do innych sztuk, umierających godnie na suchoty, koniec wielce niesławny, połączony z gnicien na żywo.

Wystąpiłem poprzednio ogólnikowo przeciw ideji teatru eksperymentalnego; zaraz wytłumaczę czemu. Sama nazwa wskazuje na zrucenie odpowiedzialności twórców za wytwór. Powstaje coś na marginesie, na próbę właśnie, bez pełnego rzucenia się na albo albo w nieznane, bez ambicji stworzenia ostatecznego wyniku, za któryby się brało pełną odpowiedzialność. Sztuka i eksperyment są to dwie niewspółmierne istnosci. W sztuce nie można probować - musi się tworzyć, będąc, że tak powiem, zapiętym na ostatni guzik. Może wyjść knot mimo wszelkich wysiłków, ale ten wysiłek musi być wykonany do ostatka. Wtedy tylko można dokonać czegoś istotnego. Ale u nas zakłada się obok t.zw.poważnego t.j.realistycznego lub dającego t.zw. wielki repertuar teatru, przyczem ten ostatni idzie przeważnie w mylnej interpretacji, bez rozróżnienia w jego obrębie sztuki i nie-sztuki - otóż zakłada się taką jakąś niepoważną teaterbudę, w której nieuświadomieni co do istoty sztuki wogóle, a teatralnej w szczególności reżyserzy probują na chybił trafił jakichś dziwności 3-go stopnia, jakichś niesamowitości, dzikich strachów, potwornostek wszelakiego rodzaju, lub systemów wywracania wszystkiego na wywrót, jako szczytu przerafinowania i perwersji. Przerażona takim stanem rzeczy prawdziwie artystycznie czująca publiczność zniechęca się do takiej instytucji i chodzi dalej z rozpaczą przez przyzwy-